

EVELYN KLAMMER

Selbstporträts in Dingen

»Bring' selbst ein Ding mit, das für Dich spricht!«¹ Was würden Sie mitbringen? Nicht nur die Auswahl fällt schwer. Es gilt zu bedenken, dass ein Ding den Anwesenden eventuell etwas völlig anderes mitteilt, als ursprünglich geplant. Noch schwieriger wäre die Aufgabe, wäre ein Ding gefordert das ein Selbstporträt darstellt, denn Dinge zu Botschaftern des »Selbst« zu machen bringt ein gewisses Risiko mit sich. Dennoch nehmen zahlreiche Kunstschaffende diese Gefahr in Kauf. Um nur einige zu nennen: Pawel Althamer lässt nach einer Aktion am Potsdamer Platz in Berlin sein *Self-Portrait as a Businessman* (2002, Abb. 1) in Form eines Haufens abgelegter Dinge zurück; Erwin Wurm lässt sich in *Selbstporträt als Essiggurkerl* (2008, Abb. 2) scheinbar durch eine von 36 nicht näher bezeichneten Gurken vertreten; Michael Landys Beitrag für den Skulpturenpark der Londoner Frieze war ein *Self-Portrait as Rubbish Bin* (2012, Abb. 3) und auch Kendell Geers *Self-Portrait* (1995, Abb. 4) besteht auf den ersten Blick aus »nichts Besonderem«²: aus einer zerbrochenen Bierflasche der Marke Heineken.



Abbildung 1: Pawel Althamer: *Self-Portrait as a Businessman* (*Autoportret jako Biznesmen*), 2002, 2004 überarbeitet, Jackett, Anzughose, Hemd, Seidenkrawatte, Schuhe, Socken, Unterwäsche, Pass, Plastikschtutzhülle, Lederbrieftasche, Zeitung, Dimensionen variabel, Tate, London

Alle genannten Kunstwerke bestehen ausschließlich³ aus Alltagsdingen, beziehungsweise aus mimetisch überzeugenden Abgüssen ihrer Vorlagen. Alle genannten Arbeiten tragen den Zusatz »Selbstporträt« im Titel. Aus diesem Grund nenne ich diese Gruppe von Kunstwerken »Selbstporträts in Dingen«.

Mit »Dinge« meine ich im vorliegenden Text explizit Alltagsdinge. Also Dinge, denen eine bestimmte Gebrauchsfunktion außerhalb der Handlungsfelder der bildenden Kunst zugeschrieben wird. Trotz der Bezeichnung der Gruppe als Selbstporträts »in« Dingen sollen die Dinge nicht als Material verstanden werden, da sie im Gegensatz zum Material eine spezifische Form besitzen, die für ihre Funktionen konstitutiv ist. Selbstporträts in Dingen können aus nur einem Ding bestehen, sie finden sich aber auch unter den Assemblagen oder mehrteiligen Installationen. Dabei gilt: Umso deutlicher ein Alltagsding innerhalb des Werkes zu erkennen ist, umso stärker wird es als spezifisches Ding wirken. Alle bildlichen Repräsentationen von Dingen habe ich (vorerst) aus meinen Überlegungen ausgeschlossen, da die Präsenz eines räumlich erfahrbaren Körpers bestimmte Möglichkeiten eröffnet, von denen noch ausführlicher die Rede sein wird. Auch wenn sich Repräsentationen von Alltagsdingen in Form mimetisch detailgetreuer Abgüsse von ihren Vorlagen durch ihre Materialeigenschaften unterscheiden, besitzen sie doch dieselben Abmessungen, dieselbe Dreidimensionalität und Form. Aus diesem Grund vermögen es diese skulpturalen »Doppelgänger« ähnliche Rezeptionsketten in Gang zu setzen, wie die Alltagsdinge, auf die sie referieren.



Abbildung 2: Erwin Wurm: *Selbstporträt als Essiggurkerl*, 2008, Acryl, Acryllack, lackierte Holzpodeste, 36-teilige Installation, Dimensionen variabel, Museum der Moderne, Salzburg

Wie in der Literatur gemeinhin vermittelt wird, befindet sich die gesamte Gattung »Selbstporträt« seit längerem in einer Art Krise. In Anbetracht postmoderner Konzepte des »Selbst« ist diese Diagnose unschwer nachzuvollziehen.⁴ Wie sich mit einem »Selbst« auseinandersetzen, das keine zuverlässige Entität mehr darstellt, das nach dem *Tod des Autors* nur noch prozessual verstanden werden kann, sich ständig entzieht, möglicherweise gar nicht vorhanden ist? Gerade aufgrund dieser Problematik müssten aber neue Formen der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem »Selbst« auf breites Interesse stoßen. Weiter berührt die Frage nach der Funktionsweise der Dinge innerhalb der Gattung Selbstporträt auch Forschungsfelder, die sich mit »Subjekt«-»Objekt«-Korrelationen beziehungsweise -Konstruktionen befassen. Im speziellen Fall des vorliegenden Textes habe ich dieses große Feld auf die folgenden Fragestellungen eingegrenzt: Welche kulturellen Praktiken im Umgang mit Dingen gelangen angesichts von »Selbstporträts in Dingen« zur Wirkung? Und: Inwiefern verhalten sich »Selbstporträts in Dingen« im Zuge ihrer Rezeption anders als traditionell-mimetische Selbstporträts mit Leibesreferentialität?

Ich beginne mit einigen Überlegungen zur kulturellen Praxis im Umgang mit Dingen. Dies geschieht selbstverständlich mit der Einschränkung, dass die genannten Entwicklungen für den Umgang mit den »Selbstporträts in Dingen« relevant sind. Anschließend befasse ich mich mit den Implikationen des Begriffes »Selbstporträt«, beziehungsweise dem Konzept eines *autoporträtistischen Paktes* und den damit verknüpften Publikums-Erwartungen. Mit den Auswirkungen dieser Erwartungen angesichts der »Selbstporträts in Dingen« befasse ich mich schließlich im letzten Abschnitt dieses Texts.



Abbildung 3: Michael Landy: *Self-Portrait as Rubbish Bin*, Installationsansicht, Frieze Art Fair, London, 2012, Bronzeguss, farbig gefasst, o.A., Thomas Dane Gallery, London, © Pete Woodhead



Abbildung 4: Kendell Geers: *Self-Portrait*, Original zerstört auf Flug TW800, Edition 5/12, 1995, zerbrochene Bierflasche, 9,5 x 7,5 x 6 cm, gordonschachatcollection, Johannesburg

1 Dinge

1.1 Dinge als Platzhalter im sozialen Raum

In seiner *Bild-Anthropologie* sagt Hans Belting über das Wappenschild, es könne, wie die Porträttafel, als Medium des Körpers »in dem Sinne bezeichnet werden, dass [beide] an die Stelle des [menschlichen] Körpers getreten sind, dessen Präsenz sie zeitlich und räumlich erweitern.«⁵ Sowohl Wappen als auch Porträt vermögen diese Eigenschaft aber nur zu entfalten, wenn sie einen Bildträger besetzen und damit »als Objekt selbst einen Körper, einen Funktionskörper für das Ritual der Repräsentation« besitzen.⁶ Auch Dinge die als Selbstporträts eingesetzt werden können mittels ihres Körpers Projektionsfläche werden. Während das Wappen als Bild aber seinen Träger, das Schild, vergessen machen kann, bleibt der Körper des Dings auch während seiner Verwendung als Funktionsträger stets präsent. Ein Beispiel für ein Ding das besonders häufig als repräsentativer Platzhalter gebraucht wurde ist der Thron. Der leere Thron, oder der leere Parade-Stuhl, konnte in Abwesenheit eines menschlichen Machthabers an dessen Stelle eingesetzt werden. Es handelt sich dabei nicht um Einzelfälle. Jochen Sander weiß von zahlreichen Anlässen zu berichten, in denen diese Praxis Anwendung fand.⁷ Anlässlich der Krönung Josephs II. in Frankfurt im Jahr 1764 ließen sich etwa gleich fünf weltliche Kurfürsten und zwölf Reichsfürsten durch leere Sessel vertreten, wovon Goethe humorvoll berichtet.⁸ Goethe beschreibt die Szenerie

als unheimlich. Er sieht die leeren Sessel sozusagen durch die auf sie übertragene Rolle hindurch. Das Ding ist zwar Stellvertreter, gleichzeitig bleibt es Goethe aber als das Ding das es ist *aktuell*⁹. Sander schreibt, der leere Paradesessel habe im höfischen Zeremoniell als »abstraktes Herrschaftszeichen« gedient.¹⁰ Damit spricht er genau das an, was Belting auch für das Wappenschild festhält: Im Unterschied zum Porträt verkörpere das Wappen nämlich nicht einen speziellen Menschen, sondern dessen soziale Rolle.¹¹ Nicht das Individuum ist folglich Gegenstand der Repräsentation durch den Thron, sondern die *persona*.¹²

Auf den Thron kann also die transkörperliche soziale Rolle eines Machthabers übertragen werden. Auch auf das Ding, das als Selbstporträt benannt ist, wird eine soziale Rolle übertragen: diejenige eines Berichterstatters. Die sozialen Handlungsnetzwerke, in welche die jeweiligen Dinge eingebunden sind, spielen dabei eine wichtige Rolle. Wesentlich ist an dieser Stelle, dass in beiden Fällen nicht angenommen werden kann, dass es tatsächlich die Individualität eines Menschen ist, die auf das Ding übertragen wird; das (raumgreifende) Ding bleibt stets als es selbst präsent.

1.2 Sprechende, handelnde Dinge

Werbebilder und -slogans, Lifestyle-Magazine und -Blogs, Onlineplattformen wie Pinterest, auf denen Bilder von Dingen wie in einem digitalen Familienfotoalbum gesammelt werden können – sie alle vermitteln, dass käufliche Dinge etwas über uns selbst aussagen; dass wir mit ihnen sogar ein »Image« kaufen können; dass sie uns im Idealfall sogar zu einem optimalen Leben, einem bestmöglichen »Ich« verhelfen.¹³ Der Glaube an die Fähigkeit der Dinge, etwas über das Individuum, das sich mit ihnen umgibt aussagen zu können, geht zurück auf die zunehmende Differenzierung der Warenwelt im 19. Jahrhundert.¹⁴ Ein früher Höhepunkt der Auseinandersetzung mit den Dingen respektive der Konsumkultur kann an der Jahrhundertwende innerhalb der russischen Avantgarde verzeichnet werden.¹⁵ Den Dingen wird nun auch mit wachsendem Misstrauen begegnet: Um 1913 beschreibt der Futurist Wladimir Majakowski den Aufstand der Dinge: »In den Städten machen sich die seelenlosen Dinge zu unseren Herren und wollen uns vertilgen.«¹⁶



Abbildung 5: Camilla Catrambone: *Grandpa Mario*, Teil der Serie *Family Portraits*, Digitalfotografie, Dimensionen variabel, © Camilla Catrambone

In neuerer Zeit zeugen Ding-Experimente wie die Bilderserie *Family Portraits* (2013, Abb. 5) der italienischen Fotografin Camilla Catrambone davon, dass der Glaube an die Fähigkeit der Dinge Informationen bezüglich eines Menschen zu vermitteln kulturell gefestigt ist: Auf Catrambones Fotografien sind Dinge aus dem persönlichen Besitz eines Menschen versammelt. Die Porträts sind jeweils unterschrieben mit dem Verwandtschaftsverhältnis von Urheberin und porträtierter Person, außerdem mit dem Vornamen letzterer. Rasch offenbart sich allerdings, dass diese Bildnisse eher Rollenbilder transportieren, als dass die Darstellung von Individualität im Vordergrund stünde.¹⁷ Die Müllsammlungen von ARMAN oder Pascal Rostain und Bruno Mouron scheinen genauere Informationen bezüglich eines spezifischen Menschen zu liefern (1961, Abb. 6; 1990, Abb. 7).¹⁸ Das die Überreste des Konsums prominenter Personen bis in die Gegenwart auf großes Publikumsinteresse stoßen, resultiert mit Sicherheit nicht nur aus der vorausgesetzten Berührung dieser Dinge durch ihre einstigen Besitzerinnen und Besitzer: Bereits die Auswahl von Dingen wird in beiden Fällen einem autoporträtistischen Akt gleichgestellt. Auch hier gründet eine besondere Faszination der Werke auf der verbreiteten Vorstellung sprechender Dinge.



Abbildung 6: ARMAN: *Poubelle de Jim Dine*, 1961, Abfall in Plexiglaskasten, 51 x 30 x 20 cm, Museo di arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Rovereto, Leihgabe der Sonnabend Collection



Abbildung 7: Pascal Rostain und Bruno Mouron: *Madonna 2*, 1990, Tintendruck, 120 x 180 cm, © Agence Sphinx

Proportional zur ansteigenden Zahl der Konsumdinge beziehungsweise der ihnen zugeschriebenen Fähigkeiten steigt auch die geisteswissenschaftliche Aufmerksamkeit an der sich verändernden Dingkultur. Das gilt auch für die jüngeren Geisteswissenschaften: Friedrich Balke

verweist unter anderem auf Henning Schmidgen, der in den 1990ern von einer »objektwissenschaftlichen Kehre« spricht.¹⁹ Diese gehe zurück auf Jean Baudrillards System der Objekte und auf Günter Anders Vorstellung einer »Inversion der Lebenswelt [durch die Dinge], in der die Objekte zu den eigentlichen Subjekten geworden sind«. ²⁰ Zu den wesentlichsten Errungenschaften jüngerer Zeit zählt für mich in diesem Zusammenhang Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT).²¹ Latour postuliert, dass Menschen und Dinge²² als unterschiedliche, aber gleichrangige Akteure materiell-semiotische Netzwerke bilden. Mit der ANT hat Latour eine sozialwissenschaftliche Methode entwickelt, in der Dingen das Potenzial zu agieren zugestanden wird. Dabei geht es nicht darum, die Dinge zu anthropomorphisieren. Vielmehr werden ihnen ihre spezifischen Möglichkeiten zuerkannt. Dadurch wird der lange verdrängte Verdacht gefestigt, dass die Dinge eine Art Eigenleben besitzen.²³ Dualistische Paradigmen der Moderne wie die Dichotomie von belebtem, aktiven Subjekt und unbelebtem, passiven Objekt, werden durch die ANT zugunsten einer Loslösung von anthropozentrischen Denkkonzepten kritisch neu befragt.

Das als Selbstporträt eingesetzte Alltagsding kann demzufolge als Akteur innerhalb eines Handlungsnetzwerks verstanden werden, dessen weitere Hauptaktanten Urheberin beziehungsweise Urheber und Publikum sind. Das Ding übernimmt dabei die soziale Rolle eines Berichterstatters. Als spezifischer Akteur kann das Alltagsding aber nicht von seinen speziellen Eigenschaften und seiner Geschichte gelöst werden. Das Ding bleibt in seiner Spezifität stets präsent, woran der Umstand, dass jedes Ding Raum besetzt, wesentlichen Anteil hat. Auch wenn dem Ding attestiert wird über einen Menschen berichten zu können, so kann es doch niemals mit einem Menschen in eins gesetzt werden.

1.3 Dinge im Kunstkontext

Im Kontext der bildenden Kunst erfährt das Alltagsding eine neue Form der Aufmerksamkeit. Möglicherweise rücken formale und ästhetische Qualitäten zumindest temporär ins Zentrum des Interesses. Dass ein Alltagsding aber erst im Kontext Kunstbetrieb als ästhetischer Gegenstand reflektiert werden kann, ist ein Fehlschluss; der ästhetische Wert seines Designs kann auch bewusst wahrgenommen werden, während es noch seiner Gebrauchsfunktion gemäß verwendet wird.²⁴ Im Kontext Kunst setzt allerdings eine Neubewertung seiner formalen Eigenschaften ein; bei »Selbstporträts in Dingen« findet in dieser Hinsicht häufig eine Anthropomorphisierung der Form statt. Auch Marcel Duchamps *Ready-Mades* waren und sind davor nicht gefeit: Zahlreiche Interpretationen von *Ready-Mades* gründen auf deren Vermenschlichung, insbesondere auf ihrer Sexualisierung.²⁵ Die Dinge können im Kontext Kunst leicht zu Fetischen werden.²⁶ Bereits ihr Material kann durch erzwungene Distanz des Publikums zum Kunstwerk Begehren auslösen, das

unbefriedigt bleibt und gerade deshalb umso stärker gedeiht: Angesichts eines Kunstwerks möchte das Publikum es möglicherweise berühren »und das visuell Erfaßte durch seinen haptischen Sinn verifizieren; ist dies nicht möglich, so greift [der einzelne Mensch] auf seine Erfahrung zurück. Die optisch erfahrbare Welt wird mit der ›ertasteten‹ subjektiven Erfahrung verknüpft.«²⁷ Einerseits sind hier also subjektive Erinnerungen wesentlich, andererseits sind dem Material bestimmte Möglichkeiten und Grenzen immanent. Das Material besitzt außerdem eine vom Kunstwerk autonome spezifische Geschichte; sowohl in Hinblick auf seine Gebrauchsfunktion, als auch in semantischer Hinsicht.²⁸ Ähnliches lässt sich für die Alltagsdinge festhalten, die zu Kunstwerken werden: Sie sind nun zwar Kunstwerk, mit allen damit verbundenen Implikationen, sie sind aber auch nicht völlig aus ihrem Vorleben gelöst. Lüdeking schreibt: »Sogar bei Fundstücken, bei denen betont wird, dass sie nur sich selbst und nichts weiter zum Ausdruck bringen sollten, gelingt es nicht sie nicht als Kunstwerk und damit als Zeichen zu betrachten.«²⁹ »Gleichzeitig« sind die Dinge aber immer noch durch Erfahrungen bzw. Erinnerungen des Publikums mit ihren einstigen Handlungsnetzwerken verknüpft. Das Ding kann also als Kunstwerk zwar nicht mehr seiner ursprünglichen Gebrauchsfunktion gemäß verwendet werden, es ist nicht mehr im Heidegger'schen Sinne *zuhanden*. Dennoch kann das Alltagsding auch im Kontext Kunst nie zu einem Barthes'schen *leeren Zeichen* und damit völlig frei mit beliebigen Inhalten verknüpft werden.³⁰ Denn es ist bereits vielfach semantisch besetzt.³¹ Zusätzlich bleiben ihm seine Möglichkeiten, seine eigene Geschichte eingeschrieben.³²

Durch ihre Rekontextualisierung werden die Alltagsdinge aber auch Teil eines spezifischen »Systems der Verständigung ›über‹ diese Welt«, des Kunst-Systems.³³ Dieses System bewirkt unter anderem Neukategorisierungen der Dinge. In der Folge können die Alltagsdinge mit anderen Kunstwerken innerhalb dieser Kategorien in Beziehung gesetzt werden; etwa mit anderen Werken derselben Gattung oder mit anderen Arbeiten innerhalb desselben Œuvre. Als Kunstwerk, dass einem bestimmten Individuum zugeschrieben wird, können sie aber auch im Kontext der Biografie des jeweiligen Menschen verhandelt werden. Das Ding ist nun – wie jedes Kunstwerk – Katalysator der Interpretation,³⁴ denn der ästhetische Gegenstand Kunst antizipiert per se Vieldeutigkeit.³⁵ Besaß das Ding bereits außerhalb des Kunstkontexts semantischen und ästhetischen Wert, war es bereits zuvor in verschiedene Handlungsnetzwerke eingebunden, werden die Beziehungsgefüge nun vollkommen unüberschaubar. Spätestens im Kunstwerk wird das Ding zum *epistemologischen Ding*, zum *objet ambigu*.³⁶ Da es an einer kaum zu überblickenden Zahl an Handlungsnetzwerken Anteil hat, wirft es immer neue Fragen auf, kann aber niemals vollständig erfasst werden. Seine Interpretation verläuft mehr rhizomatisch, als linear; sie ufert aus, springt an den Ausgangspunkt zurück und gelangt niemals zu einem klaren Abschluss.

2 Selbstporträts

2.1 Der Leib als Sprecher: *Porträtähnlichkeit*

1885 verwendet Jacob Burckhardt die begriffliche Variable *Porträtähnlichkeit* um festzustellen, ab welchem kunsthistorischen Zeitpunkt überhaupt von Porträts die Rede sein könne.³⁷ Burckhardt spricht von *Porträtähnlichkeit*, wenn ein Kunstwerk es vermag, eindeutig auf den spezifischen Leib eines bestimmten einzelnen Menschen zu verweisen.³⁸ Eine Auseinandersetzung mit der eigenen Individualität, beziehungsweise dem »Selbst«, kann nach Burckhardt nur über die mimetische Darstellung des einzigartigen Leibes erfolgen. Weil innerhalb vorneuzeitlicher Kunstwerke aber keine *Porträtähnlichkeit* vorhanden sei, so schlussfolgert Burckhardt, seien erst im 15. Jahrhundert Vorstellungen eines »Selbst« jenseits sozialer Rollen entwickelt worden. Auf die »Selbstporträts in Dingen« ist das Burckhardt'sche Konzept von *Porträtähnlichkeit* kaum anwendbar. Die Erwartung angesichts eines Selbstporträts eine mimetische Darstellung individueller Physiognomie vorzufinden, hält sich allerdings hartnäckig;³⁹ vermutlich ist genau diese scheinbare Voraussetzung der Gattungszugehörigkeit dafür verantwortlich, dass »Selbstporträts in Dingen« so wenig Beachtung geschenkt wird. Denn für die Entwicklung eines europäischen Selbstporträt-Kanons im 20. Jahrhundert war Burckhardts Konzept von großer Bedeutung. Da sich die Bilder des Kanons palimpsestartig in uns ablagern,⁴⁰ bilden sie den geistigen Katalog an dem jedes neue Selbstporträt während seiner Rezeption gemessen wird. Otto Gerhard Oexle und Bruno Reudenbach haben Burckhardts Zugang und die darauf basierenden Schlussfolgerungen heftig kritisiert.⁴¹ Reudenbach stellte 1996 die Frage, »ob es nicht Ausdrucksformen von Individualität geben muß, die andere sind als die von Porträtähnlichkeit«.⁴² Fast zeitgleich stellt Gottfried Boehm mit Blick auf die gestische Malerei zur Diskussion, ob »nicht abstrakte Selbstbildnisse denkbar [seien], die darauf verzichten, die Außenseite der Person zu reportieren und die dennoch authentischer Ausdruck eines bestimmten Menschen sind«.⁴³ Hier muss allerdings beachtet werden, dass auch die gestische Malerei einen unmittelbaren Bezug zum individuellen Leib aufweist, da sie – meines Erachtens noch deutlicher als jede andere Form der Malerei – als dessen Spur verstanden werden kann. Auch dieser Zugang entspricht folglich einer Vorstellung von (Selbst-)Bildnissen, wonach deren »Focus in der Charakteristik der Physiognomie, des Körperhabitus und der Gebärde« liegt.⁴⁴

Wie beharrlich sich die Vorstellung hält, ein Selbstporträt müsse zwar nicht zwingend mimetisch, aber doch unbedingt auf den individuellen Leib bezogen sein, zeigt auch die Werkauswahl in *Self-portrait. A cultural history* von James Hall, das letztes Jahr erschienen ist.⁴⁵ Das Bedürfnis angesichts eines Selbstporträts Leibesreferentialität vorzufinden, basiert auf der Vorstellung, ein

»Abbild« des Körpers ermögliche Rückschlüsse auf die »innere Befindlichkeit« eines Menschen.⁴⁶ Hall muss zugutegehalten werden, dass er versucht, den Selbstporträt-Begriff von der Erwartung mimetischer *Porträtähnlichkeit* zu lösen. Dennoch ist auch für ihn der unmittelbare Bezug zum einzigartigen menschlichen Leib absolutes Kriterium, um ein Werk in seine Sammlung von Selbstporträts aufzunehmen. »Selbstporträts in Dingen« weisen allerdings keinen solchen direkten Bezug zum Leib auf. Doch was ist es, das sie dennoch als Selbstporträts verhandelbar macht?

2.2 Große Erwartungen: Der *autoporträtistische Pakt*

Mitte der 70er-Jahre entwickelte der Sprachwissenschaftler Philippe Lejeune das Konzept eines *autobiografischen Paktes*.⁴⁷ Ingrid Hölzl und Alma-Elisa Kittner haben Lejeunes Ausführungen für die Kunstwissenschaften adaptiert, wobei Hölzl explizit von einem *autoporträtistischen Pakt* spricht.⁴⁸ Auslöser des *autoporträtistischen Paktes* können Darstellungskonventionen der Gattung Selbstporträt sein, die das Publikum⁴⁹ aufgrund seiner Kenntnis des Kanons als gefestigt betrachtet. Durch das Motiv kann etwa eine fiktive Blickbeziehung hergestellt werden, indem die Urheberin oder der Urheber scheinbar direkt aus dem Bild auf das Publikum und in dessen Augen blickt. Neben solchen Darstellungskonventionen kann aber auch schlichtweg der Akt der Benennung eines Kunstwerks als Selbstporträt den *autoporträtistischen Pakt* schließen.⁵⁰ Es verhält sich folglich so, wie Jacques Derrida in seinen *Aufzeichnungen eines Blinden* festhält: »Wenn das, was man Selbstportrait nennt, von der Tatsache abhängt, dass man es Selbstportrait nennt, so müsste ein Akt der Namensgebung mir zu Recht erlauben, etwas Beliebiges ein Selbstportrait zu nennen, nicht bloß eine beliebige Zeichnung (ob Portrait oder nicht), sondern alles, was mir zustößt und durch das ich affiziert werden oder mich affizieren lassen kann.«⁵¹ Kritik an Lejeune, für den die exakte Definition der Gattung im Vordergrund steht, übt Paul de Man: Autobiographie sei weder ein Genre noch ein Modus, sondern eine bestimmte Art von Textverständnis, die auf jeden, aber auch auf keinen Text angewandt werden könne.⁵² Der *autoporträtistische Pakt*, wie ich ihn verstehe, resultiert, wie de Man vorschlägt, in eine bestimmte Lesart des Werks. Ich stimme aber mit Lejeune in der Hinsicht überein, dass diese Lesart durch bestimmte Signale erzeugt wird.⁵³ Die Bezeichnung »Selbstporträt« ruft bestimmte Erwartungen an das Kunstwerk hervor und ist somit Bestandteil des jeweiligen Kunstwerkes. Die mit dem Begriff »Selbstporträt« verknüpften Erwartungen betreffen die Authentizität des Werks, die Identität von dargestelltem und kunstschaffendem Individuum und die Möglichkeit einer Erkenntnis bezüglich dieser Person; in anderen Worten: (A) Die Urheberschaft für das Selbstporträt läge bei der sich-selbst-porträtierenden Person.⁵⁴ (B) Es bestehe in irgendeiner Weise Ähnlichkeit zwischen dem Selbstporträt und Urheberin bzw. Urheber – dem *Modell*.⁵⁵ Das Selbstporträt gäbe das Selbst-Bild

eines Menschen wieder.⁵⁶ (C) Das Publikum könne angesichts des Werkes den Blick der Künstlerin oder des Künstlers auf das eigene Selbst nachvollziehen.⁵⁷

Auch »Selbstporträts in Dingen« werden schlichtweg mit diesen Erwartungen besetzt, weil sie als Selbstporträts benannt wurden und damit den *autoporträtistischen Pakt* auslösen. Allerdings – und das ist das Spezielle an »Selbstporträts in Dingen« – werden diese Erwartungen im Zuge ihrer Rezeption immer wieder radikal in Frage gestellt:

3 Angesichts von Selbstporträts in Dingen

(A) Der *autoporträtistische Pakt* bedingt die Erwartung, die Urheberschaft für das Werk müsse eindeutig bestimmbar sein; und zwar müsse das Selbstporträt von der porträtierten Person selbst geschaffen sein. Wie beschrieben, wird das Alltagsding im Publikum allerdings Erinnerungen an sein Vorleben jenseits des Kunstkontexts aufrufen. Durch das reine Vorhandensein des Dings entsteht ein Bewusstsein dafür, dass die formale und materielle Beschaffenheit des Dings ebenso wenig wie sein semantischer Wert im Alltag nicht allein von der Künstlerin oder dem Künstler abhängig ist.⁵⁸ Der künstlerische Akt besteht in der Auswahl, eventuell dem Neuarrangement der Dinge und in ihrer Benennung als Selbstporträt; darin, die soziale Rolle des Berichterstatters über das eigene »Selbst« auf ein spezifisches Ding zu übertragen.

Die Erwartung von »Eigenhändigkeit« ist durch den vorhandenen künstlerischen Akt einerseits erfüllt, wodurch der *autoporträtistische Pakt* bestätigt wird. Andererseits kann aber nicht geleugnet werden, dass dieses Kunstwerk nicht ausschließlich von der Handlungsmacht »eines« Individuums abhängig ist. Hinzu kommt, dass ein Ding in seiner Spezifität auch im Kontext immer eine gewisse Autonomie beibehält. Nun kann der Einwand geäußert werden, dass diese Feststellung genauso auf jedes Material zutrifft. Die besondere Leistung von »Selbstporträts in Dingen« besteht aber darin, dass sie die konstitutiven »Anderen«⁵⁹ besonders deutlich offenbaren: Die mit dem *autoporträtistischen Pakt* verknüpften Erwartungen evozieren unbedingt, dass ein Selbstporträt auf sein *Modell* zurückgeführt werden kann. Nur so kann das Selbstporträt als authentische Aussage einer Person über sich selbst wahrgenommen werden. Durch die »Selbstporträts in Dingen« teilen sich nun aber offensichtlich unterschiedliche Akteure mit. Das ruft Irritation hervor, weil dadurch die Authentizität der Selbst-Offenbarung in Frage gestellt werden muss.

(B) Mit dem *autoporträtistischen Pakt* geht die Erwartung einher, das Selbstporträt zeige in irgendeiner Weise Ähnlichkeit zu derjenigen Person, die das Werk ihr Selbstporträt genannt hat. Weil die Vorstellung, ein Selbstporträt müsse in irgendeiner Form den individuellen Leib eines Menschen wiedergeben, immer noch weit verbreitet ist, wird das Publikum eventuell zuerst versuchen, eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Selbstporträt und der Physiognomie des

Modells herzustellen. »Selbstporträts in Dingen« können beabsichtigt auf den menschlichen Körper Bezug nehmen, etwa indem ihre Einzelteile so angeordnet wurden, dass sie an die Kontur eines Leibes erinnern, wie beispielsweise bei den Selbstporträts des Künstlers Tony Cragg (1970, Abb. 8). Von *Porträtähnlichkeit* im Sinne Burckhardts kann hier allerdings kaum gesprochen werden.



Abbildung 8: Tony Cragg: Selbstbildnis mit 6 Haushaltsgeräten, 1970, Plastikfragmente, elektrische Zahnbürste, Bügeleisen, Quirl, Rasierapparat, Fön, elektrisches Messer, Sammelsteckdose, 221 x 173 cm, Sammlung Klüser, München

Am Beispiel von Kendell Geers *Self-Portrait* wird deutlich, dass es auch »Selbstporträts in Dingen« gibt, die ohne jede direkte bildliche Form von Leibesreferentialität auskommen (Abb. 4). In einem solchen Fall muss die Ähnlichkeit durch die Interpretationsleistung des Publikums, durch Abstraktion und Anthropomorphisierung, hergestellt werden. Die Heineken-Flasche eignet sich dazu gar nicht so schlecht: Die Größenverhältnisse zwischen Kopf und Bauch der Flasche können jenen zwischen Kopf und Rumpf des Menschen gedanklich gegenübergestellt werden. Die Bezeichnungen der verschiedenen Teile der Flasche, beispielsweise als »Bauch« oder »Hals«, regen einen solchen Vergleich an. Ähnlich verhält es sich mit Oberflächeneigenschaften. Die Abstraktionsleistung besteht hier darin, dass vorübergehend Eigenschaften ausgeblendet werden

können, während andere ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden. Dabei kann eventuell sogar das glatte Glas der Flasche als ähnlich glatter Haut interpretiert werden, wobei verdrängt wird, dass es sich tatsächlich um zwei völlig unterschiedliche haptische Eindrücke handelt.⁶⁰

Andere Materialien, etwa Wachs oder Latex, evozieren eine wesentlich stärkere Ähnlichkeit zur Oberflächenbeschaffenheit des Leibes. Auch hier basiert die Konstruktion von Ähnlichkeit aber auf der Fähigkeit, wesentliche Unterschiede zwischen Leib und Ding auszublenden. Unterstützt wird die Negation der Unähnlichkeit durch den Umstand, dass die Dinge im Kunstkontext meist nicht berührt werden dürfen; die geistige Gegenüberstellung der Oberflächen muss sich daher wie beschrieben auf Erinnerungen stützen.⁶¹

Passender als Burckhadts *Porträtähnlichkeit* ist ein Konzept von Ähnlichkeit, wie es Charles Peirce vorschlägt: Ähnlichkeit beziehe sich immer auf ausgewählte abstrahierte Eigenschaften.⁶² So gesehen sind sich Ding und Mensch zumindest in einer Eigenschaft absolut ähnlich, denn beide besitzen einen räumlich erfahrbaren Körper. Wie oben erwähnt, gründet darauf auch die Möglichkeit, eine soziale Rolle auf ein Ding zu übertragen und folglich auch der Umstand, dass ein Ding im Selbstporträt als Sprecher akzeptiert werden kann. Eben diese starke Präsenz des Dings ist es aber, die eine scheinbare Verwandtschaft zwischen Leib und Ding-Körper immer aufs Neue als Konstruktion offenbar werden lässt.

Es kann nun der Versuch unternommen werden, Ähnlichkeitsbeziehungen im Peirce'schen Sinne über die Inhalte herzustellen die das Ding als Sprecher vermittelt. Problematisch ist hierbei, dass für die »Selbstporträts in Dingen« gilt was für die Alltagsdinge im Kunstkontext festgehalten wurde: Auch sie können als Kunstwerke unter anderem in materialikonographische, kunsthistorische oder biografische Bedeutungszusammenhänge eingegliedert werden. Zeitgleich aber wird im Zuge ihrer Interpretation auch die Vorgeschichte des Dings außerhalb des Kunstkontexts wachgerufen; seine ehemaligen Handlungsnetzwerke bleiben dem Ding eingeschrieben.⁶³ Diese Handlungsnetzwerke sind aber nicht eindeutig festzumachen. Beispielsweise wird unklar bleiben, ob allgemein bekannte Gebrauchsfunktionen des Alltagsdings gemeint sind, oder ob es sich um Gebrauchszusammenhänge handelt, die sich nur dem Menschen vollkommen erschließen, der das Ding als Selbstporträt benannt. Weil undurchschaubar bleibt, auf Grundlage »welcher« Botschaften des Dings die Ähnlichkeit zum Modell überhaupt konstruiert werden soll, kann die Interpretation niemals zu einem vollständig befriedigenden Endpunkt gelangen. Das »Selbstporträt in Dingen« verleugnet seine Vieldeutigkeit als *objet ambigu* nicht. Aus einem *objet ambigu* lässt sich aber keine stringente Narration entwickeln. Daher vermitteln die »Selbstporträts in Dingen« ein Konzept des »Selbst« als unüberschaubare Verästelung von Handlungs- und Bedeutungsnetzwerken.⁶⁴

(C) Der *autoporträtistische Pakt* kann das Publikum glauben machen, es könne durch das Selbstporträt gewissermaßen die Position des sich-selbst-porträtierenden Menschen vor dem Spiegel einnehmen, also den Blick der Künstlerin bzw. des Künstlers auf sich selbst

nachvollziehen. Wie viele andere weist auch Derrida darauf hin, dass es gerade der Leib ist, der den Blick des Menschen auf seinen eigenen Körper unmöglich werden lässt.⁶⁵ Der hinderliche Leib ist aus den »Selbstporträts in Dingen« meist ausgeschlossen. Im Gegensatz zum eigenen Leib kann ein Ding von allen Seiten betrachtet werden. Die Position von *Modell* und Publikum ist in dieser Hinsicht tatsächlich dieselbe. Das Ding wird aber immer auch subjektive Erinnerungen des Publikums aufrufen.⁶⁶ Nicht nur das Ding wird hier von seinen menschlichen Mit-Akteuren animiert, auch das Ding animiert sein Gegenüber.⁶⁷ Angesichts der »Selbstporträts in Dingen« erblickt das Publikum sich also – wie vor allen Autoporträts – immer auch selbst im Spiegel. Das wäre nur zu vermeiden, könnte das Publikum die eigene Erinnerung ausschalten. Der wesentliche Unterschied zwischen traditionell-mimetischen Selbstporträts und »Selbstporträts in Dingen« besteht hier darin, dass letztere keinen fiktiven *Spiegelblick* zulassen.⁶⁸ Einerseits kann das Publikum sich in dem Sinne in eins mit dem *Modell* setzen, dass es die Position der Künstlerin oder des Künstlers gegenüber des Dings nachvollziehen kann; wie der kunstschaftende Mensch steht auch der rezipierende gegenüber dem Alltagsding. Dennoch kommt es niemals zu einer fiktiven Überschneidung der Blicke von *Modell* und Publikum, wie vor einem Selbstporträt, welches das Gesicht der porträtierten Person darstellt. »Selbstporträts in Dingen« besitzen dadurch wesentlich geringere Kraft, den Eindruck einer unmittelbaren Begegnung von Publikum und Modell zu erzeugen. Auch der Blick auf den Leib des *Modells* wird verweigert. Die Darstellung des Leibes ist aber, wie oben erwähnt, mit der Vorstellung verbunden, sie gebe den Blick auf die inneren Vorgänge, die »Seele«, des sich-selbst-porträtierenden Menschen frei.⁶⁹ Selbstverständlich basiert diese Vorstellung, durch ein leibesreferentielles Selbstporträt das »Innen-Leben« eines Menschen schauen zu können, auf Illusion. Genau diese Illusion verweigern »Selbstporträts in Dingen« allerdings vehement. Zu offensichtlich fällt der Blick der Betrachterinnen und Betrachter auf ein Ding, nicht auf ein »Selbst-Bild« des menschlichen *Modells*.

Für die kunstschaftende Person bedeutet der Einsatz eines Dings im Selbstporträt Handlungsmacht abzugeben. Die Sprecherrolle wird vom *Modell* auf das Ding übertragen. Für die Urheberin respektive den Urheber des Selbstporträts ist das Ding möglicherweise zwar mit subjektiven Bedeutungen besetzt; gleichzeitig ist die Vieldeutigkeit, die sich nach der endgültigen Transformation des Alltagsdings in ein *objet ambigu* offenbart, für das *Modell* ebenso wenig fassbar, wie für das Publikum. Das Selbst-Konzept, dass die »Selbstporträts in Dingen« im Zuge ihrer Interpretation vermitteln, entspricht einem sich ständig in Bewegung befindlichen Netzwerk unterschiedlicher Handlungs- und Bedeutungsfelder. Je nach dem aktuellen Fokus der Rezeption ordnen sich die Bedeutungshierarchien neu. Die mit dem *autoporträtistischen Pakt* verknüpften Erwartungen werden angesichts der »Selbstporträts in Dingen« niemals vollständig eingelöst. Im Gegenteil: Sie rufen im Publikum Irritation hervor, die zu immer neuen kritischen Fragen bezüglich des »Selbst« und seiner Darstellbarkeit führt. Damit stellt der Einsatz von »Selbstporträts in

Dingen« aber auch eine Selbstermächtigung dar. Das *Modell* befreit seinen Leib, zumindest in der Rezeptions-Situation, von seiner Rolle als Sprecher des »Selbst« und verweigert dem Publikum jede Illusion einer störungsfrei vermittelten Selbst-Offenbarung.

Zur Autorin

Evelyn Klammer studierte an der Universität Wien Kunstgeschichte und Cultural Studies. Ihre Diplomarbeit *Ein Fresko am Singertor zu St. Stephan. Materialität, Kontext, Funktionen* wurde 2013 mit dem Ernst Gombrich Nachwuchspreis ausgezeichnet. Während des Studiums u.a. in der Generali Foundation, der Kunsthalle Wien und diversen Galerien tätig, ist sie aktuell im Kunsthistorischen Museum Wien beschäftigt. Seit Februar 2013 ist sie außerdem als Universitätsassistentin prae doc Dozentin der Abteilung Kunstgeschichte der Technischen Universität Wien.

Abbildungsnachweise

Tate Modern, London, URL: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/althamer-self-portrait-as-a-businessman-t11913>>, [Zugriff am 15.1.2015]: Abb. 1.

Erwin Wurm/Bildrechte Wien, Museum der Moderne, Salzburg, URL: <<http://www.museumdermoderne.at/de/ausstellungen/aktuell/details/mdm/selbstportraet-als-essiggurkerl/>> [Zugriff am 7.4.2015]: Abb. 2.

Pete Woodhead, URL: <<https://www.flickr.com/photos/pawoodhead/8071324074/sizes/o/>> [Zugriff am 7.4.2015]: Abb. 3.

Kendell Geers/Haus der Kunst, München, URL:

<<http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/detail/kendell-geers-1988-2012-5/>> [Zugriff am 7.4.2015]: Abb. 4.

Camilla Catrambone, URL: <<http://www.lacatra.com/portfolio/family-portraits/>> [Zugriff am 1.4.2015]: Abb. 5.

Sonnabend Collection, URL: <<https://www.journal21.ch/kunst-aus-muell>> [Zugriff am 7.4.2015]: Abb. 6.

Pascal Rostain und Bruno Mouron/Agence Sphinx, URL: <<http://www.centrepompidou-metz.fr/de/visite-interpr-t-e-paparazzi-photographes-stars-et-artistes>> [Zugriff am 1.4.2015]: Abb. 7.

Hubertus Gaßner: Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts, (Ausstellungskat.) Haus der Kunst München, München 2000, S. 277: Abb. 8.

¹ Mit dieser Forderung luden Thomas Brandstetter, Karin Harrasser, Benjamin Steininger und Christina Wessely zu ihren kulturwissenschaftlichen Projektgesprächen; Dies.: Einladung zum Gastspiel im Rahmen der Veranstaltung *Plumpe Spekulation* in der Garage X, Wien, am 18. und 19.11.2011, URL: <<http://www.trafik.or.at/index.php?trafik07/einladung-gastspiel/>> [Zugriff am 16.12.2014].

² Hannes Böhlinger: Auf der Suche nach Einfachheit: Eine Poetik, Berlin 2000.

³ Ausgenommen der Präsentationsmedien, denen selbstverständlich ebenfalls eine tragende Rolle während der Rezeption des Werks zukommt.

⁴ Zusammenfassungen der postmodernen Subjekt-Debatte und der daraus resultierenden ›Selbst‹-Konzepte etwa bei Martina Weinhart: Selbstbild ohne Selbst: Dekonstruktion eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004; Alma-Elisa Kittner: Visuelle Autobiographien: Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager, Bielefeld 2009; Ingrid Hölzl: Der Autoporträtistische Pakt: Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel Samuel Fosso, München 2008.

⁵ Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2001, S. 116.

⁶ Belting 2001 (wie Anm. 5), S. 120.

⁷ Selbst der Papst konnte sich bei Verhandlungen im Palazzo della Cancellaria durch einen leeren Thron vertreten lassen; vgl. Jochen Sander: Thron, leerer, in: Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 2, hg. v. Uwe Fleckner/Martin Varnke/Hendrik Ziegler, München 2011, S. 424–429.

⁸ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Teil, Weimar 1889, S. 327–328.

⁹ Vgl. Gilles Deleuze: Über das Aktuelle und das Virtuelle, in: Deleuze und die Künste, hg. v. Peter Gente/Peter Weibel, Frankfurt a. M. 2007, S. 249–252.

¹⁰ Sander 2011 (wie Anm. 7), S. 425.

¹¹ Vgl. Sander 2011 (wie Anm. 7), S. 425; vgl. weiters Belting 2001 (wie Anm. 5), S. 116: Während die Porträttafel mit dem Körper einer individuellen Person befasst sei, vertrete das Wappenschild einen genealogischen Körper.

¹² Vgl. Sander 2011 (wie Anm. 7), S. 428. Zum Begriff der *persona* vgl. Cornelia Vismann: Eigene Rechte für Dinge?, in: Die Wiederkehr der Dinge, hg. v. Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning, Berlin 2011, S. 129–147, hier S. 138: Die gerichtsbare *persona* sei eine Maske, die allem und jedem gegeben werden könne.

¹³ Vgl. Wolfgang Ullrich: Haben wollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?, Frankfurt a. M. 2012, S. 45: Dinge verheißten Möglichkeiten, »alternative Biografien«.

¹⁴ Vgl. Ullrich 2012 (wie Anm. 13), insbes. S. 17, 59; ebenso dessen Verweis auf Don Slater: Consumer Culture and Modernity, Cambridge 1997.

¹⁵ Vgl. Anke Hennig: Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Hamburg 2010.

¹⁶ Zitiert nach Hubertus Gaßner: Die scheinbaren Dinge, in: Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts, Ausst.kat. Haus der Kunst, München, hg. v. Dems., München 2000, S. 29–78, hier S. 53.

¹⁷ Die gesamte Serie ist auf der Homepage der Fotografin einsehbar: URL: <<http://www.lacatra.com/portfolio/family-portraits/>> [Zugriff am 6.2.2015].

¹⁸ Vgl. From Trash to Treasure: Der Wert des Wertlosen in der Kunst, Ausst.kat. Kunsthalle Kiel, Kiel, hg. v. Anette Hüscher, Bielefeld 2011; zu ARMAN vgl. Kittner 2009 (wie Anm. 4), S. 161; vgl. weiters Joachim Jäger: Der Tod steht ihnen gut: Alltagsdinge in der Kunst seit 1960, in: Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts, Ausst.kat. Haus der Kunst, München, hg. v. Hubertus Gaßner, München 2000, S. 79–88, hier S. 82: »Anstelle des Menschen berichten gegenständliche Relikte vom Charakter und Leben der Abwesenden.« (Jäger über ARMANS Müllsammlungen); zu den Nouveaux Realistes allgemein vgl. ebd., S. 80: »Sie wahrten eine respektvolle Distanz zu ihren Trophäen, ließen ihnen Raum für eigene Berichte, Geschichten, Vergangenheiten.«

¹⁹ Vgl. Friedrich Balke, Einleitung, in: Die Wiederkehr der Dinge, hg. v. Dems./Maria Muhle/Antonia von Schöning, Berlin 2011, S. 7–18, hier S. 7; Verweis auf Henning Schmidgen: Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan, München 1997, S. 156.

²⁰ Balke 2011 (wie Anm. 19), S. 7.

²¹ Vgl. Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2007; Andréa Belliger/David J. Krieger: ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006.

²² Latour schließt auch etwa Medien, Dinge der Medizin, der Wissenschaften etc. in seine Überlegungen ein.

²³ Vgl. etwa Markus Krajewski: Humble Servants: Die Mechanisierung der Dienerschaft, in: Die Wiederkehr der Dinge, hg. v. Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning, Berlin 2011, S. 47–66, hier S. 57: Spricht vom »Imperativ der Dinge«; vgl. weiters Lutz Musner: Carso Maledetto: Die Dinge des Krieges, in: Die Wiederkehr der Dinge, hg. v. Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning, Berlin 2011, S. 67–78, hier S. 74: in die Dinge seien »Handlungsmatrizen« eingeschrieben.

²⁴ Vgl. dazu Karlheinz Lüdeking: Die Verwandlung des Banalen, in: Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts, Ausst.kat. Haus der Kunst, München, hg. v. Hubertus Gaßner, München 2000, S. 17–28, hier S. 17.

²⁵ Vgl. Stephanie Rosenthal: Der Dinge neue Kleider, in: Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts, Ausst.kat. Haus der Kunst, München, hg. v. Hubertus Gaßner, München 2000, S. 89–108, hier S. 90: Es gilt hier ebenfalls, was Rosenthal u.a. für Werke von Meret Oppenheim, Sylvie Fleury oder Claes Oldenburg attestiert: »[Wir stellen] fest, daß die Arbeiten eine sinnliche, erotische oder lebendige Wirkung auf uns haben und auf den menschlichen Körper verweisen.«

²⁶ Vgl. Michael Wetzl: Wie die Dinge zur Sprache kommen: Indizienprozesse, in: Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts, Ausst.kat. Haus der Kunst, München, hg. v. Hubertus Gaßner, München 2000, S. 101–116, hier S. 115.

²⁷ Rosenthal 2000 (wie Anm. 25), S. 90.

²⁸ Vgl. Robert Rauschenberg, in: An interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose, hg. v. Robert Rauschenberg/Barbara Rose: New York 1987, S. 58: »All material has its own history built into it.«

²⁹ Lüdeking 2000 (wie Anm. 24), S. 21.

³⁰ Roland Barthes: Der Eiffelturm, München 1970, S. 27.

³¹ Vgl. zur »Emphase des Objekts« jenseits seiner instrumentellen Funktion: Roland Barthes: Semantik des Objekts, in: Ders.: Der semasiologische Abenteuer, Frankfurt a. M. 1988, S. 191.

³² Vgl. Jäger 2000 (wie Anm. 18), S. 79: »Die Dinge werden zum *corpus delicti* der Geschichte, zu symbolischen Dokumenten der Vergangenheit [...].« Vgl. weiters Kittner über die *Autobiographical Stories* (1988–89) der Künstlerin Sophie Calle: Kittner 2009 (wie Anm. 4), S. 182: »Die Anwesenheit der Dinge beschwört die Abwesenheit der Handlungen [...].«

³³ Vgl. Lüdeking 2000 (wie Anm. 24), S. 19.

³⁴ Zur Katalysator-Wirkung von Kunst: Angeli Janhsen: Neue Kunst als Katalysator, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2012.

³⁵ Hans Blumenberg: Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes, in: Kritik und Metaphysik: Studien: Heinz Heimsoeth zum achtzigsten Geburtstag, hg. v. Friedrich Kaulbach/Joachim Ritter, Berlin 1966, S. 174–179.

³⁶ Vgl. Karin Krauthausen: Von Dingen, Resten und Findekünsten bei Paul Valéry, in: Die Wiederkehr der Dinge, hg. v. Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning, Berlin 2011, S. 151–174.

³⁷ Vgl. Jacob Burckhardt: Die Anfänge der neuern Porträtmalerei, in: Jacob Burckhardt: Vorträge, hg. v. Emil Dürr, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1933, S. 316–330, hier S. 316.

³⁸ Vgl. dazu auch Belting 2001 (wie Anm. 5), S. 115: »Die Geschichte des neuzeitlichen Porträts ist meist als Geschichte eines Bildes geschrieben worden, an dem man die Ähnlichkeit mit einem lebenden Modell abgelesen hat.«

³⁹ Um einen Eindruck des Common Sense zum Thema zu gewinnen, vgl. etwa URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Selbstbildnis> [Zugriff am 16.1.2015].

⁴⁰ Wie es Belting für die Filmbilder festhält; vgl. Belting 2001 (wie Anm. 5), S. 80.

⁴¹ Otto Gerhard Oexle: Memoria und Memorialbild, in: Memoria: Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, hg. v. Karl Schmidt/Joachim Wollasch, München 1984, S. 384–440, hier 436–440; vgl. weiters Bruno Reudenbach: Individuum ohne Bildnis? Zum Problem künstlerischer Ausdrucksformen von Individualität im Mittelalter, in: Individuum und Individualität im Mittelalter, hg. v. Jan A. Aertsen/Andreas Speer, Berlin 1996, S. 807–819, hier S. 809–812.

⁴² Vgl. Reudenbach 1996 (wie Anm. 41).

⁴³ Gottfried Boehm: Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert, in: Ansichten vom Ich: 100 ausgewählte Blätter der Sammlung: Künstler sehen sich selbst: Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts, hg. v. Thomas Döring/Regine Nahrwold, Ausst.kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1997, S. 25–35, hier S. 27; Boehm geht allerdings nicht weiter auf diese Fragestellung ein, weil auch eben dieser Ausstellungskatalog keine Selbstporträts solcher Art beinhaltet.

⁴⁴ Vgl. Boehm 1997 (wie Anm. 43), S. 27: Eine solche Sichtweise müsse am Ende des 20. Jahrhunderts überdacht werden.

⁴⁵ Vgl. James Hall: The self-portrait: A cultural history, London 2014.

⁴⁶ Vgl. Boehm 1997 (wie Anm. 43); Boehm zeigt diese Vorstellung auf, ohne sie zu bestätigen; vgl. weiters Weinhart 2004 (wie Anm. 4), S. 34.

⁴⁷ Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiografische Pakt, in: Die Autobiographie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung, hg. v. Günter Niggel, Darmstadt 1989, S. 214–257.

⁴⁸ Vgl. Ingrid Hölzl 2008 (wie Anm. 4); vgl. weiters Kittner 2009 (wie Anm. 4).

⁴⁹ Für die folgenden Ausführungen wesentlich, dass »das« Publikum den Kanon europäischer Kunstgeschichte zumindest oberflächlich verinnerlicht hat.

⁵⁰ Vgl. Lejeune 1989 (wie Anm. 47), S. 232; Hölzl 2008 (wie Anm. 4), S. 51. Wird der Eigenname von Urheberin oder Urheber als Werktitel verwendet, kann das mit dem Akt der Benennung als Selbstporträt gleichgesetzt werden. Schwächer, aber ähnlich können Hinweise wie Sophonisba Anguissolas »seipsam fecit« wirken; vgl. Sophonisba Anguissolas Selbstbildnis im Kunsthistorischen Museum Wien (1554); vgl. Richard Preimesberger: Einleitung, in: Das Porträt, hg. v. Doms. u.a., Berlin 1999, S. 13–64, hier zur Denomination: S. 17–21.

⁵¹ Jacques Derrida: Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen, München 1997, S. 67.

⁵² Zur Kritik am Konzept des autobiografischen Paktes allgemein, vgl. Hölzl 2008 (wie Anm. 4), S. 49–51; zu Paul de Man, vgl. ebd., S. 51, bzw. Paul de Man: Autobiography as De-Facement, in: Modern Language Notes, Vol. 94, No. 5, 1979, S. 919–930.

⁵³ Vgl. Lejeune 1989 (wie Anm. 47), S. 254.

⁵⁴ Ob es sich um ein »wirkliches« Selbstporträt oder um eine irrtümliche Zuschreibung handelt, spielt meines Erachtens für die Rezeption keine unmittelbare Rolle; vgl. zu ungesicherten Selbstporträts Hölzl 2008 (wie Anm. 4), S. 93. Weil aber Identität vorausgesetzt wird, wird Ähnlichkeit gesucht; vgl. dazu Lejeune 1989 (wie Anm. 47), S. 247.

⁵⁵ Vgl. Lejeune 1989 (wie Anm. 47), S. 245: »Unter *Modell* verstehe ich das Reale, dem ›ähnlich zu sein‹ das Ausgesagte vorgibt.« Identität gründe auf einer Aussage, Ähnlichkeit sei eine Beziehung zum außertextuellen *Modell*.

⁵⁶ Vgl. Boehm 1997 (wie Anm. 43), S. 25: »Das Selbstbildnis verspricht im Rahmen der gängigen Erwartungshaltung eine besondere Form von ›Unmittelbarkeit‹.« Vgl. weiters Sigrid Schade: Vom Versagen der Spiegel: Das Selbst-Portrait im Zeitalter seiner Unmöglichkeit, in: Reflexionen vor dem Spiegel, hg. v. Farideh Akashe-Böhme, Frankfurt a. M. 1992, S. 139–163, hier S. 139; Weinhart 2004 (wie Anm. 4), S. 30, 126 und Marie Luise Syring: Bilder des Formlosen und der Nicht-Identität, in: Spiegelbilder, Ausst.kat. Kunstverein, Hannover u. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg u. Haus am Waldsee, Berlin, Berlin 1982, S. 38–44.

⁵⁷ Vgl. Weinhart 2004 (wie Anm. 4), S. 96–97: Dadurch entstehe der Eindruck »sich ständig verschiebender Subjektpositionen« Vgl. zum Fotografischen Selbstporträt Kittner 2009 (wie Anm. 4), S. 113, unter Bezugnahme auf Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1985, S. 103: Der Betrachter lässt im Moment des Betrachtens den Blick des Autors wieder »auferstehen«.

⁵⁸ Die Entstehung jedes Ding sei immer von den Leistungen mehrerer abhängig; vgl. Ullrich 2012 (wie Anm. 13), S. 82.

⁵⁹ In Anlehnung an die ANT Dinge wie Menschen.

⁶⁰ Diesen Ausführungen entgegengesetzt schreibt Belting, dass Materialien wie Marmor oder Bronze »Distanz zu ›jeder Art‹ von Körperillusion« schaffen; vgl. Belting 2001 (wie Anm. 5), S. 103.

⁶¹ Vgl. Rosenthal 2000 (wie Anm. 25), S. 90.

⁶² Vgl. Charles S. Peirce: Semiotische Schriften. Bd. III. 1906–1911, Frankfurt a. M. 1993, S. 137–154; hier nach Hölzl 2008 (wie Anm. 4), S. 94; vgl. weiters Gottfried Boehm: Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985, S. 45–48: Im Gegensatz zum *ritrare dal naturale* sei mit dem Porträt immer eine höhere Abstraktionsleistung verbunden.

⁶³ Ebenso wie seine ursprüngliche Form, was bei der Heineken-Flasche von Geers ins Gewicht fällt. Immerhin wird sie dadurch sofort als fragmentiert, als zerstört wahrgenommen. Beide Eigenschaften können nun anthropomorphisiert und auf ein Selbst-Bild des Künstlers hin interpretiert werden.

⁶⁴ Was dem Identitätskonzept Bruno Latours entspricht; vgl. Urs Stäheli: Das Soziale als Liste. Zur Epistemologie der ANT, in: Die Wiederkehr der Dinge, hg. v. Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning, Berlin 2011, S. 83–102, hier S. 83.

⁶⁵ Derrida bespricht in erster Linie Auge und Blick; vgl. Derrida 1997 (wie Anm. 51), S. 64; Boehm zitiert Georg Büchner: Leonce und Lena, 1. Akt, 1. Szene: »... Dann – habe ich nachzudenken, wie es wohl angehen mag, daß ich mir auf den Kopf sehe. O, wer sich einmal auf den Kopf sehen könnte! ...«, vgl. Boehm 1985 (wie Anm. 63), S. 231.

⁶⁶ Ähnlich beschreibt es Kittner für die Rezeption von Sophie Calles *Autobiographical Stories* (1988–89): Das Publikum bilde hier eigene rhizomartige Erinnerungsstrukturen; vgl. Kittner 2009 (wie Anm. 4), S. 182.

⁶⁷ Vgl. Belting 2001 (wie Anm. 5), S. 30: Jede Bilderzeugung sei ein Akt der Animation.

⁶⁸ Nach Lacan ist es der Spiegelblick, der das Ideal eines ganzheitlichen Ich entstehen lässt; vgl. Gerda Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, Hamburg 1989, insbes. Kap. 1. Ein populäres Beispiel für einen im Bild festgehaltenen Spiegelblick wäre Parmigianinos *Selbstbildnis im Konvexspiegel* (1523/1524) im Kunsthistorischen Museum Wien.

⁶⁹ Vgl. Boehm 1997 (wie Anm. 43); vgl. weiters Weinhart 2004 (wie Anm. 4), S. 34.